

الحضور الديني في الشعر الثوري الأموي



الباحثة/ عبير عبد الفتاح حسن(*)

تُعني هذه الدراسة برصد ظاهرة أدبية ماثلة في النقد العربي قديمه وحديثه، وهي ظاهرة إفادة الشعراء من أشعار غيرهم أو أخذ معانيهم وسرقتها سرقة فنية حتى يحكم لهم بـ (الخصوصية) وهذا الإجراء الفني يقربنا في حدود هذه الدراسة من مصطلح "المزج التناسي"، وهو إجراء فني قديم يلجأ إليه الشاعر لإثراء توجهاته الفكرية والإبداعية بعقد نوع من التعالق والتآلف بين خطابه الشعري وبعض النصوص الأخرى المستوحاة من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وبعض نصوص التاريخ والأساطير القديمة أو بعض الأنواع الأدبية الأخرى من شعر ونثر وخطابة ... و"مصطلح التناس" مصطلح مستحدث تسرب إلى بيئتنا الأدبية مترجماً

لمصطلح Intertextuality ويقصد به :

(*) طالبة دكتوراه - قسم اللغة العربية - كلية البنات - جامعة عين شمس

"العلاقة بين نصين أو أكثر وهي التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص Intertext أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها^(١)".

الجزور اللغوية للمصطلح :

وكلمة تناص لم ترد بصورتها اللفظية سوى في المعاجم العربية في مادة "نصص"، وفيها^(٢):

تناص القوم عند اجتماعهم، أو نص الحديث إلى فلان أي رفعه وقولهم نصت الماشطة العروس إذا أعددتها على المنصة حتى تظهر بين النساء وتبرز للعيان ونص الرجل الشيء نصا إذا حركه وقلقله وخلخله ، يقول أبو عبيدة: النص هو التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها أو أقصى ما تقدر. ونص المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض. وإذا تأملنا المعاني السابقة سنجد أنها تحمل جملة من الدلالات مثل الازدحام والظهور والتراكم والاستقصاء ، فالكلمة

(١) محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية، لونغمان، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٤٦. إذا كان التناص لا يقتصر على

الآثار أو التضمين، بل يمثل تمازجا كبيرا أطلق على هذه الظاهرة تعبير عبر النصية transtextuality، وقد كان السباق في هذا المجال دون ذكر المصطلح "ميخائيل باختين" الذي ألمح إلى تداخل الصور النصية في الرواية واعتمدت عليه جوليا كريستيفا "في وضع تعريفها للتناص/معجم المصطلحات الأدبية ص ٤٦، ٤٧، وانظر عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠١، ص ٢٣، ٢٤.

(٢) انظر ابن منظور لسان العرب، دار صادر بيروت مادة نصص، الزمخشري، أساس البلاغة، الدار العالمية للطبع والنشر مادة نصص ص ١٠٤٥ ومجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط مكتبة الشروق الدولية ص ٩٢٦

ذات جذور لغوية قديمة، رغم اختفائها من ساحات النقد والبلاغة كمصطلح نقدي بصورتها اللفظية .

- الأصول البلاغية للمصطلح في النقد العربي القديم :

"ويبدو أن الإحساس بهذه الظاهرة الفنية كان له وجود عند المبدعين"^(١)، فقد تنبه القدماء لهذه الظاهرة - ظاهرة تداخل النصوص خاصة الخطاب الشعري - فسعوا إلى رصدها تحت مسميات اصطلاحية متعددة تتقارب وتنمهي مع مصطلح "التأص" مثل السرقة، والمسح والنسخ، والتضمين والاقْتباس ... وغيرها .

فقد اعتبر الأقدمون هذه الظاهرة "ضرباً من الفنية أي أنها مجال الحذق والمهارة ولا يستطيعها كل أديب وإنما الذي يقتدر عليها هو الحاذق المبرز الذي يستطيع أن يقطع صلة ما سرق بأصله وبصاحبه بحيث يبدو أمام القارئ شيئاً جديداً بعيد الصلة عن أصله القديم"^(٢) .

وفي هذا السياق يروى لنا ابن "رشيقي" في كتابه العمدة مقولة "علي بن أبي طالب" رضي الله عنه :

"لولا أن الكلام يعاد لنقد"^(٣)

(١) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٥٥ .

(٢) بدوي طبانة، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، نهضة مصر، ص ٢٥ .

(٣) ابن رشيقي، العمدة، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ص ٥٧ .

وفي ذات السياق يطلق ابن رشيق على هذه الظاهرة مصطلح "القدماء والمحدثين، وذلك في قوله: إنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه ..."^(١)

ولعل المبرد (- ٢٨٥هـ) أول ناقد تصدى بالقول التطبيقي لهذه الظاهرة في كتابه الكامل، فقد أورد نصوصاً لشعراء مولعين وأرجع معانيها إلى أقوال نظرية لأدباء وحكماء^(٢)، فاستحسن هذا الإجراء الفني ولكن بشرط أن "يتناولوه أقرب متناول ويسرقه أخفى سرقة"^(٣)، وفي موضع آخر يصف هذا الإجراء الفني أو المهارة بقوله "هكذا يفعل الحاذق بالكلام"^(٤)، ولعل هذه المهارة في السرقة هي التي حدثت بابن طباطبا العلوي (- ٣٢٢هـ) أن يقول: "وإن تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعَب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه ... كقول دعبل :

أَحَبُّ الشَّيْبِ لِمَا قِيلَ ضَيْفٌ كَحَبِي لِلضِّيُوفِ النَّازِلِينَ

(١) السابق، ص ٥٨ .

(٢) انظر حسن البنداري، الصنعة الفنية في التراث النقدي، الحضارة العربية، ٢٠٠٠، ص ٨٦، انظر للمؤلف "تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي، ومقاييس الحكم الموجز، وقيم الإبداع الشعري في النقد العربي القديم، حيث رصد المؤلف هذه الظاهرة في النقد العربي القديم بمسمياتها المتعددة وأشهرها الأخذ الفني

(٣) المبرد الكامل في اللغة والأدب، ج ٢، دار الفكر العربي، بيروت، ص ٢٧٧، ٢٧٨

(٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، ت محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ٢٢

أخذه من قول الأحوص أيضاً حيث يقول :

قَبَانٌ مِنِّي شَبَابِي بَعْدَ لَذَّتِهِ كَأَنَّمَا كَانَ ضَيْقًا نَازِلًا رَحَلًا

ثم يعقب على هذه الظاهرة وعلى طريقة الشعراء في استعارة المعاني والألفاظ من أشعار السابقين لهم بقوله :

"ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى أطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلييسها حتى تخفي على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها وكأنه غير مسبوق إليها..."^(١).

ولعل أبو الهلال العسكري كان أول من تصدى لهذه الظاهرة وأطلق عليها مصطلح الأخذ الفني في كتابه الصناعتين وذلك بصبغتين الأولى حسن الأخذ، والثانية قبح الأخذ وجملة القول عنده "أن المعنى الجيد جيد والرديء رديء، وإن لم يكن مسبوقاً إليهما"^(٢)، ويبدو أن القدماء رصدوا وتنبهوا لهذه الظاهرة "بل إن التنبه أخذ طبيعة تحليلية، حاول فيها أن يترك في صور التداخل إلى أدق مظاهرها، سواء ما تم منها عن وعي أو كان بغير وعي" ^(٣).

(١) عيار الشعر، ص ٢٢ : ٢٦ .

(٢) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ص ١٣١، ١٣٠ .

(٣) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ص ١٥٤ .

فالإننتاج الإبداعي على هذا النحو يمثل عملية استحضار واستدعاء للنص الغائب في صلب النص الحاضر، ومن ثم ضرورة الإلمام الشامل بأخبار السابقين للوقوف على نقاط التعالق والتآلف بين النصوص التي قد تتجاوز "الناتج الدلالي إلى المستوى السطحي للصياغة بما فيها من انحرافات أو بما فيها من قيم براءة تشد إليها المتلقي القارئ"^(١).

بقي أن أشير إلى أن اختيار مصطلح التناص لدراسة إحدى صور التمازج الأدبي، وتفضيله على غيره من المصطلحات المرادفة له في النقد العربي القديم^(٢) إنما جاء استناداً إلى "طابع الحيادية والموضوعية والبعد عن شبهات الاتهام والمفاضلة - هذا من جهة - ومن جهة أخرى إلى مرونة المصطلح ورحابته الدلالية وقابليته لاستيعاب صور من التأثير أوسع مما يتسع له غيره من المصطلحات"^(٣).

وبناءً على ما سبق فإنه يمكننا تتبع صور المزج التناصي في هذه الفترة المحددة من الإبداع الأدبي الشعري ودراستها من خلال "الحضور الديني في الشعر الثوري الأموي"، حيث يستلهم الشعراء جملة من النصوص الغائبة المستوحاة من الحقل الديني المحيل على القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف ودمجها في نسيج أشعارهم، وهو ما عبر عنه الخطيب القزويني

(١) السابق، ص ١٤٣

(٢) ياسر طبانة، التناص، ص ١٢٦.

بالاقتباس وذلك في قوله "أما الاقتباس فهو أن يُضمن الكلام شيئاً من القرآن والحديث لا على أنه منه"^(١).

وفي إطار هذا الاقتباس من القرآن الكريم أو التناص، معه نجد العديد من شعراء هذه الفترة يعتمد إلى النقل من آيات القرآن الكريم لفظاً ودلالة كمحاولة لإثراء النص بميثاق إلهي لا يقبل الجدل والتشكيك لما له من قدسية خاصة في نفس المتلقي، فالأقتباس يمثل "شكلاً تناصياً يرتبط فيه المدلول اللغوي وهو اقتباس الضوء بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً محدوداً في خطابيه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئاً من القرآن"^(٢) ومن ثم تحفيز المشاعر الثورية لدى المتلقي .

وفي ظل هذا المنحى الأسلوبي يمكننا رصد صور متعددة لهذا الحضور الديني في العديد من القصائد المعنية بالدراسة نبدوها بقصيدة الكميت التي يتبنى فيها قضية الشيعة الأولى والأهم وهي حق الخلافة لبني هاشم ... يقول:^(٣)

بِخَاتِمِكُمْ غَضَبًا تَجُوزُ أُمُورَهُمْ قَلَمَ أَرْ غَضَبًا مِثْلَهُ يَنْغَضِبُ

(١) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مؤسسة المختار، القاهرة ٣٥٩ .

(٢) قصايا الحدائق عند عبد القاهر الجرجاني ، ص ١٥٤

(٣) الكميت ، شرح هاشميات الكميت ، تحقيق داوود سلوم و نوري القيسي ، مكتبة النهضة العربية وعالم الكتب ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٥٥

وَجَدْنَاكُمْ فِي آلِ حَامِيم آيَةً تَأُولَهَا مِنَّا تَقِيٍّ وَمُغْرِبُ
وَفِي غَيْرِهَا آيَا وَآيَا تَتَابَعَتْ لَكُمْ نَصَبٌ فِيهَا لِذِي الشَّكِّ مُنْصَبُ
وَقَالُوا وَرِثْنَاهَا آبَاتُنَا وَأَمْنَا وَمَا وَرِثْتُهُمْ ذَلِكَ أَمْ وَلَا أَبُ
يَرَوْنَ لَهُمْ فَضْلًا عَلَى النَّاسِ وَاجِبًا سَقَاهَا وَحَقَّ الْهَاشِمِيِّينَ أَوْجِبُ
وَكُنْ مَوَارِيثُ ابْنِ أَمَنَةَ الَّذِي بِهِ دَانَ شَرْقِي لَكُمْ وَمُغْرِبُ
وَنَسْتَخْلَفُ الْأَمْوَاتُ غَيْرَكَ كُلَّهُمْ وَنُعْتَبُ لَوْ كُنَّا عَلَى الْحَقِّ نُعْتَبُ
يَقُولُونَ لِمَ يُوْرَثُ وَلَوْلَا تَرَاثُوه لَقَدْ شَرِكْتَ فِيهِ بِكَيْلٍ وَأَرْحَبُ
وَعَكَ وَلَخَمَ وَالسَّكُونُ وَحَنِيرُ وَكِنْدَةُ وَالْحَيَّانِ بِكَرٍ وَتَغْلِبُ
وَلَا تَبْشَلُ عِضْوِينَ مِنْهَا يُحَابِرُ وَكَانَ لِعَبْدِ الْقَيْسِ عِضْوٌ مُؤْرِبُ
وَمَا كَانَتْ الْأَنْصَارُ فِيهَا أَذْلَةً وَلَا غَيْبًا عَنْهَا إِذَا النَّاسُ غِيْبُ
هُمْ شَهِدُوا بَدْرًا وَخَبِيرٍ بَعْدَهَا وَيَوْمَ خُنَيْنٍ وَالذِّمَاءِ تَصْبَبُ
فَإِنْ هِيَ لَمْ تَصْلَحْ لِحَى سِوَاهُمْ فَإِنَّ ذَوِي الْقُرْبَى أَحَقُّ وَأَقْرَبُ

يبدو واضحاً أن الأبيات تكتسي بصبغة تقريرية تؤكد على حق الهاشميين في الخلافة، كذلك لا يخفى على المتلقي أنه بإزاء قياس منطقي وحجاج عقلي صرف، يستعين فيه الكميت بآيات القرآن الكريم. ولم يبادر الكميت بتقديم حججه المؤكدة والمأخوذة من آيات القرآن الكريم ونظام التوريث في الإسلام، إنما لجأ إلى تقديم معطيات تعمل كتهينة ذهنية لبني

هاشم، بل يتخطاه لمقام أولى وهو إقناع المتلقي باعتباره هدف فعال في إشعال ثورة تمتد من جل إلى جيل يقول: (١)

طَرِبْتُ وَمَا شَوْقًا إِلَى الْبَيْضِ أَطْرَبُ وَلَا لَعِبًا مِنِّي أَذُو الشَّيْبِ يَلْعَبُ ؟
وَلَمْ يَلْهِنِي دَارٌ وَلَا رَسْمٌ مَنَزَلٍ وَلَمْ يَطْرِبْنِي بَنَانٌ مُخَضَّبُ
وَلَا أَنَا مِمَّنْ يَزْجُرُ الطَّيْرُ هَمَّهُ أَصَاحُ غُرَابٍ أَمْ تَعْرِضُ ثَعْلَبُ ؟
وَلَا السَّانِحَاتُ الْبَارِحَاتُ عَشِيَّةَ أَمْرٍ سَلِيمِ الْقَرْنِ أَمْ مَرٍ أَعْضَبُ ؟
وَلَكِنْ إِلَى أَهْلِ الْفَضَائِلِ وَالنُّهْيِ وَخَيْرِ بَنِي حَوَاءَ وَالْخَيْرِ يُطْلَبُ
بَنِي هَاشِمٍ رَهْطِ النَّبِيِّ فَبَاتَنِي بِهِمْ وَلَهُمْ أَرْضَى مِرَارًا وَأَغْضَبُ

فالشاعر يؤكد من خلال النفي والاستفهام الاستكاري على حقيقة راسخة في أعماقه ... فهو لا يحب ولا يهوى سوى بني هاشم . ويفتح الشاعر قصيدته بحشد متوال من الصيغ الطلبية المتمثلة في النفي والاستفهام الاستكاري وذلك في قوله :

(وما شوقاً، ولا لعباً، ولم يلهني، ولم يطرِبني، ولا أنا ولا السانحات، أذو، أصاح، أم تعرض، أمر سليم ...) وقد زاد من قوة هذا النفي مزجه بعدد من الاستفهامات التي تفيد بدورها النفي أيضاً والاستكثار .

(١) شرح هاشميات الكميت ، ص ٤٣

ويتابع الكميت طرح معطياته من خلال تحديد صفات آل البيت ورسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم حتى المقطع التاسع والعشرين .

وَجَدْنَا لَكُمْ فِي آلِ حَامِيمِ آيَةً تَأْوِلُهَا مِنَّا تَقِيٌّ وَمُعَرِّبٌ

من هنا يبدأ الشاعر في التحول من الوصف إلى استحضار آيات القرآن

الكريم وذلك من قوله تعالى :

"قُلْ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلَّا الْمَوَدَّةَ فِي الْقُرْبَىٰ" (١)

ثم يقول :

وَفِي غَيْرِهَا آيَا وَآيَا تَتَابَعَتْ لَكُمْ نَصَبٌ فِيهَا لِذِي الشَّكِّ مُنْصَبٌ

وذلك من قوله تعالى - في آيات كثيرة منها - :

"وَاعْلَمُوا أَنَّمَا غَنِمْتُمْ مِنْ شَيْءٍ فَإِنَّ لِلَّهِ خُمُسَهُ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِي الْقُرْبَىٰ

وَالْيَتَامَىٰ وَالْمَسَاكِينِ وَابْنِ السَّبِيلِ" (٢)

وقوله تعالى : " إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ

تَطْهِيرًا" (٣)

(١) سورة الشورى، الآية ٢٣ .

(٢) سورة الأنفال، الآية ٤١ .

(٣) سورة الأحزاب، الآية ٣٣ .

فهذا الحضور الديني أو الإحالة على آيات القرآن الكريم من شأنه طمأنة المتلقي لسلامة منطق الشاعر .

الحضور الديني من خلال المفردات :

لجأ الشاعر إلى استدعاء حقل من المفردات ذات صبغة ودلالة دينية واضحة ومن هذه المفردات:

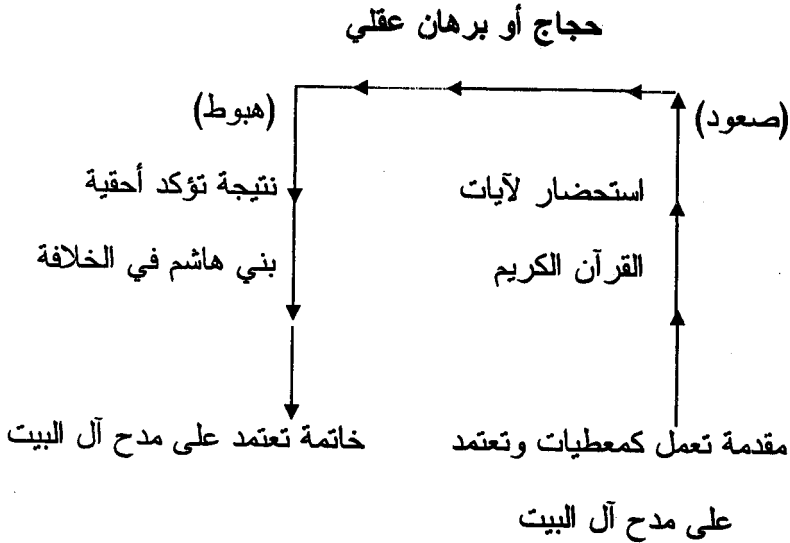
"أية، مواريث، ابن آمنة - الأنصار - خيبر - بدر"

فاختيار الشاعر للمفردات لم يأت عشوائيًا أو محض الصدفة فكل كلمة قد تحيل إلى عدد كبير من الآيات أو الأحاديث النبوية الشريفة والتاريخ الإسلامي، خاصة عند ذكر "الأنصار، وبدر وخيبر، ويوم حنين " .

وبنظرة فاحصة لسياق القصيدة السابق يتأكد لنا أن اختيار الشاعر لهذا الإجراء التضميني للخطاب الديني داخل خطابه الشعري كان لهدف فني موازيًا للهدف الفكري، فهذا التناغم بين الخطاب الشعري والحضور الديني من شأنه أن يكسو القصيدة بصبغة خاصة من الحركة التي تخرج بالنص والمتلقي من حيز الملل والرتابة، خاصة وأن "آلية الاستدعاء تناسبت تناسبًا واضحًا مع دلالة السياق^(١)" ولعلنا لاحظنا أن الشاعر لجأ إلى تقسيم قصيدته

(١) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة العامة للكتاب، ص ٣٨٧ .

بما يتناسب ومنهجه الفكري والفني في طرح قضيته، ويمكن للباحثة أن تمثل لهذا التقسيم على هذا النحو :



فكما نرى، فإن القصيدة تبدأ بنغمة منخفضة تتمثل في النفي والاستفهام ومدح آل البيت، ثم يبدأ الشاعر بطرح قضيته فيبدأ في استحضار آيات القرآن الكريم، وهنا ترتفع نغمة القصيدة قليلاً حتى نصل إلى مرحلة الحجاج الذروة والذي يمثل صورة أخرى من صور الحضور الديني

الحضور الديني في صورة حجاج أو برهان عقلي

وتمثل هذه المرحلة نزوة التصعيد في القصيدة حيث يضعنا الشاعر أمام مناظرة وهمية أو خطاب حجاجي^(١) يفند فيه مزاعم بني أمية في حق الخلافة وذلك في قوله :

وَقَالُوا وَرَثَتْنَاهَا آبَاؤُنَا وَأُمَّنَا وَمَا وَرَثَتُهُمْ ذَاكَ أُمٌّ وَلَا أَبٌ

....

وَلَكِنْ مَوَارِيثُ ابْنِ أَمَّةٍ الَّذِي بِهِ دَانَ شَرْقِيَّ لَكُمْ وَمُغْرَبٌ
يَقُولُونَ لَمْ يُوْرث وَلَوْلَا تَرَاثُهُ لَقَدْ شَرِكْتَ فِيهِ بِكَيْلٍ وَأَرْحَبُ

....

فَإِنْ هِيَ لَمْ تَصْلُحْ لِحَيِّ سِوَاهُمْ فَإِنَّ ذَوِي الْقُرْبَى أَحَقُّ وَأَقْرَبُ

(١) أولى العرب قديماً للحجاج عناية كبيرة، وقد ورد في القرآن الكريم بلفظ حجاج وجدل وبرهان ومنه قوله تعالى :

"ألم تر إلى الذي حاج إبراهيم في ربه"

وقوله تعالى "ولا تجادل عن الذين يختاتون أنفسهم"

ومصطلح حجاج نجده لدى ابن منظور في مادة حجج

"الحجة هي البرهان، وقيل الحجة هي ما دافع به الخصم وحاجة محاجة..."

ابن منظور، لسان العرب مادة حجج، دار صادر بيروت، ج ٢، ١٩٩٧، ص ٢٨ . وانظر

حسين بوبلطة، الحجاج في الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، بحث مقدم لنيل درجة

الماجستير في اللغة العربية، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ٣٨ .

فكما رأينا أثبت الكميت أن الخلافة حق لبني هاشم بحكم القرآن الكريم ، ثم ينتقل من ذلك الى مسألة التوريث التي أقرها الأميون أنفسهم في نقل الخلافة إلى أبنائهم فيقول إنهم يحتجون بأن أباؤهم أوروها لهم وهو ميراث باطل لأن صاحب الحق الأول هو النبي صلى الله عليه وسلم فهو الذي يورث وبنو هاشم أولى بميراثه من غيرهم . فهم يدعون ميراث الخلافة في ذات الوقت يقولون إن النبي لا يورث ، وهو تناقض واضح . فلو كانت الخلافة لا تورث لكانت حقاً للجميع وليست مقصورة على قريش ولطلبتها قبائل بكر وتغلب وحمير وغيرها فالخلافة إذن ميراث بدليل اختصاص قريش بها وما دامت ميراثاً وجب ردها الى أهلها^(١).

ومن هذه النتيجة يعود كما بدأ لنغمة المديح الهادئة وهي نغمة موازية للمقدمة .

ويرتبط بالحضور الديني في الأبيات السابقة عدد من التنويعات الأسلوبية يمكن إجمالها وعرضها في الجدول التالي:

(١) أنظر شوقي ضيف ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، دار المعارف القاهرة ٢٠٠٧ ص ٢٧٩ وأنظر أحمد الحوفي أدب السياسة في العصر الأموي ، نهضة مصر ٢٠٠٦ ص ١٥٩

الحضور الديني
في الشعر الثوري الأموي

فكر وإبداع

تنوع صيغي	تنوع ضمائري	تنوع زمني	تنوع صوت أو نغمة المفردات	تنوع الاستدعاء
يغـاـير الشاعريين عدد من الصيغ الأسلوبية فيأتي بالأسلوب الخبري التقريري والوصفي ثم يعدل عنه إلى الصيغ الطليبة المتلاحقة في كثافة واضحة والتي تمثلت في النفسي والاستفهام.	نوع الشاعريين ضميري المخاطب والغائب على نحو ينطوي على إثارة نفسية ترتبط بالمثلي.	نجح الشاعر في عقد مزج وتبدل بين الزمن الماضي المتمثل في قوله "وجدنا - تتابع قالوا، تأولها - ورثاها وبين الزمن المضارع (تجوز - يتغصب).	ترتفع صوت المفردات وتتخفض تبعاً لسياق القصيدة فتأتي المقدمة والخاتمة ألفاظ ذات نغمة منخفضة في حين تبلغ المفردات ذروة ارتفاع نغمتها في الحجاج والبرهان العقلي .	ارتبط الحضور الديني بحضور آخر له صفة وصبغة دينية وهو الحجاج أو الجدال .

وبنظرة فاحصة للجدول السابق الذي يرتبط بالسياق العام للقصيدة يتضح لنا أن الشاعر إتجه إلى صياغة عدد من التنويعات الأسلوبية منها التنوع الضمائري والتنوع الزمني^(١).

(١) اكثفي هنا بشرح التنوع الضمائري والزمني حيث تم تناول باقي صور التنويعات الأسلوبية أثناء تحليل القصيدة .

التنوع الضمائري

لجأ الشاعر إلى استخدام أسلوب التجريد المحض - وذلك في بداية عرضه لقضيته - وهو " إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد نفسك لا المخاطب نفسه " (١)

ويعد اختيار الشاعر لهذا الضمير "ضمير المخاطب" تعبيراً واضحاً عن الصراع الداخلي المتأجج في نفس الشاعر فقد استطاع من خلال ضمير المخاطب أن يعبر عن حال المسلمين الذليل في رضوخهم لبني أمية المعتدين على حق المسلمين عامه وبني هاشم بخاصه في خلافه ويعد استخدام الشاعر لهذا الضمير تأكيداً على مهاراته الفنية في قدرته على اقناع المتلقى وشحن طاقته الفكرية والوجدانية . فقد عمد الشاعر من خلال هذا الضمير إلى استحضار صوت آخر متوهم يناصره ويؤيده في موقفه وقضيته. وقد عضد من هذه المهاره الانتقال الفني والمزج بين ضميري المخاطب والغائب الذي له قدره واضح في "اعانة الشاعر في طرح المزيد من التفاصيل التي تقوي رؤيته وتدعم موقفه " (٢) خاصة وأن هذا الضمير يعطى إحياءً بحياديته الشاعر في عرضه للأحداث . وانتقال الشاعر من ضمير إلى ضمير آخر لا

(١) ابن الأثير ، المثل السائر ، تحقيق: د/أحمد الحوفي، د/بدوي طبانة ، دار النهضة،

ص ١٥٩

(٢) حسن البنداري ، تجليات الابداع الادبي ، مكتبة الانجلو المصرية ، ٢٠٠٥ ص ٨٩

يأت عشوائيا ، وإنما يحكمه سياق القصيدة "والمقصد المعنوي الذي رتبته منشئ الخطاب في نفسه والذي جعل لإحدى الصيغ رجحانا على غيرها" (١) وهكذا نجح الشاعر من خلال توظيفه ومزجه بين ضميري المخاطب والغائب إضفاء الحركة والحيوية على القصيدة الى جانب استحواذة على اهتمام المتلقي .

ثانيا :التنوع الزمني :

نجح الشاعر في هذه الابيات أن يوظف الزمن الماضي والحاضر بعقد نوع من المزج والتبديل بينها . فبدأ حديثه عن الحق المغتصب بصيغة المضارع وذلك في قوله "تجوز - يتغصب " وذلك تأكيدا على استمرار الحدث وتواصله الذي قد يمتد للمستقبل . ثم ينتقل بعد ذلك الى صيغة الماضي وذلك في عرضه لمزاعم بني أمية . وهو تحول مفاجئ يربك المتلقي ويجهد في ملاحقة النص . وجاء ذلك في قوله "وحدنا - تتابعت - تأولها - قالوا - ورثاها - ورثتهم "

وكلها صيغ ماضيه تؤكد انتهاء الحدث وثبوت وقوعه فالفعل الماضي - كما قال ابن الأثير - "أوكد في تحقيق الفعل وإيجاده" (٢) وفي سرعة خاطفة

(١) عز الدين اسماعيل ، الالتفات ، مجموعة بحوث ضمن فعاليات المؤتمر الثاني للنقد العربي ص ٩٠٦
(٢) المثل السائر ص ١٥٩

يعود الشاعر مره أخرى لصيغة المضارع في قوله "يرون - تستخلف - نعتب - يقولون "

وكانه بهذا التنقل أو التأرجح بين الماضي والحاضر يريد استحضار الحدث امام أعين المتلقى لتعميق إحساسه بقضية الخلافة والنزاع عليها . فإذا كان الفعل الماضي يؤكد في تحقيق الفعل فإن الفعل المضارع "يصلح للحدث الذي يتجدد لحظه بعد لحظه أو لنقل للتعبير عن الحدث المتحرك في النفس"^(١) فالشاعر يؤكد من خلال هذا التأرجح المستمر بين صيغتي الماضي والحاضر أن حق الخلافة وإن كان قد انتزع من بيت النبوه وأصبح ملكا لبني أمية فان المطالبة به عمل مستمر ولن ينقطع أبدا

وثمة نموذج آخر بمثله قصيدة عيسى بن فاتك التي يقول فيها^(٢) :

فَلَمَّا أَصْبَحُوا صَلُّوا وَقَامُوا	إلى الجُرْدِ الْعِتَاقِ مُسَوِّمِينَ
فَلَمَّا اسْتَجْمَعُوا حَمَلُوا عَلَيْهِم	فَظُلَّ ذُووُ الْجَعَائِلِ يُقَتَّلُونََا
بَقِيَّةَ يَوْمِهِمْ حَتَّى أَتَاهُمْ	بِسَوَادِ اللَّيْلِ فِيهِ يُرَاوِغُونََا
يَقُولُ بِصِيرُهُمْ لَمَّا أَتَاهُمْ	بَأَنَّ الْقَوْمَ وَلَّوْا هَارِبِينََا
أَلْفَا مُؤْمِنٍ فِيمَا زَعَمْتُمْ	وَيَهْزِمُهُمْ بِأَسْكَ أَرْبَعُونََا
كَذَبْتُمْ لَيْسَ ذَاكَ كَمَا زَعَمْتُمْ	وَلَكِنْ الْخَوَارِجُ مُؤْمِنُونََا

(١) احمد درويش ، دراسة الاسلوب بين التراث والمعاصرة ، دار غريب ص ١٥٢

(٢) الطبري، ١٧٤/٦ .

هُمُ الْفَنَاءُ الْقَلِيلَةُ غَيْرَ شَكٍّ عَلَى الْفَنَاءِ الْكَثِيرَةِ يُنْصَرُونَا

يبدأ الشاعر قصيدته بتوظيف الزمن الماضي لوصف الخوارج في إحدى معاركهم الباسلة ضد بني أمية وهو توظيف يتناسب مع أسلوب القص السدي بدأت به الأبيات ، وفي لمحة خاطفة ينتقل الشاعر من صيغة الماضي إلى الحاضر في قوله :

يَقُولُ بِصِيرُهُمْ لَمَّا أَتَاهُمْ بِأَنَّ الْقَوْمَ وَلُوا هَارِبِينَ

وهو إنتقال مقصود يرجى منه الإحياء باستمرار الحدث وعدم انقطاعه واستحضاره في ذهن المتلقي، ويوحى كذلك بالحيادية لوجود راو محايد يقص الأحداث لذا بدأ البيت بالمضارع (يقول) وأكمله بالماضي على لسان الراوي (بصيرهم) .

وينهي الشاعر هذه الصورة القتالية باستحضار ديني من آيات القرآن الكريم يقول :

هُمُ الْفَنَاءُ الْقَلِيلَةُ غَيْرَ شَكٍّ عَلَى الْفَنَاءِ الْكَثِيرَةِ يُنْصَرُونَا

إشارة إلى قوله تعالى :

"كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ"^(١)

(١) البقرة ٢٤٩

وكذلك قوله تعالى : "يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ حَرِّضِ الْمُؤْمِنِينَ عَلَى الْقِتَالِ إِنْ يَكُنْ مِنْكُمْ عِشْرُونَ صَابِرُونَ يَغْلِبُوا مِائَتِينَ وَإِنْ يَكُنْ مِنْكُمْ مِئَةٌ يَغْلِبُوا أَلْفًا مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لَا يَفْقَهُونَ"^(١)

ويبدو الأثر الفني لهذا الاستدعاء الدلالي من آيات القرآن الكريم واضحاً في ربط المتلقي وتفاعله معه، "بحيث يثير ذهنه ويحركه للبحث عن مصدر التعامل ودلالاته المتعددة مما يسهم في ثراء النص الشعري المقروء."^(٢)

بعض السمات الفنية التي وظفت كتمهيد للاستدعاء الديني من آيات

القرآن الكريم .

أولاً : جاء الإطار العام للقصيدة في شكل قصصي موجز .

ثانياً : تم المزج بين صيغتي الماضي والمضارع بما يتناسب مع هذا الإطار القصصي للأبيات.

ثالثاً : ارتبط التنوع الزمني بتنوع ضمائري تبعاً لسياق المعنى في القصيدة وكذلك الإطار القصصي العام .

رابعاً : أفضى السياق القصصي الموجز وما ارتبط به من تنوعات فنية إلى نتيجة تقريرية في صورة سرد خبري وصفي مستوحى من آيات القرآن الكريم . وقد جاء الختام به حتى لا يدع الشاعر مجالاً

(١) الأنفال ٥٦

(٢) التناص عند شعراء صناعة البديع ، ص ١٢٦

للتعقيب وكأنه يقول في صورة خطاب تقريرى لله (الأمر من قبل
ومن بعد) .

وهكذا يتراءى لنا من خلال تتبعنا لظاهرة الحضور الديني لدى بعض
الشعراء، أنهم كانوا يستدعون من النص القرآن كمحاولة لإثراء نصهم
الشعري بثرء دلالي وتنوع نصي لإثبات حق بني هاشم في الخلافة، فالقرآن
الكريم "دفع لا متناه ومصدر ثر من مصادر البلاغة مليء بالدلالات ومبطن
بالرمز والإيحاء والتصريح، علاوة على قوة المقرونية وعمق التأثير وسرعة
النفوذ الذي تعكسه النصوص الدينية في وجدان القارئ وذاكراته"^(١)

(١) أمين عثمان (باحث تونسي)، التناص في رواية أسرار صاحب السر، عن موقع
اليكتروني .